Recorded in Lyon (Théâtre Laurent Terzieff - Ensatt), France, on 21-26 September 2016
Engineered and produced by Aline Blondiau | Mixed by Olivier Rosset
Executive producer: Carlos Céster
Design and illustrations: Rosa Tendero
Editorial direction: Carlos Céster, assisted by Mark Wiggins and María Díaz

© 2017 note 1 music gmbh

Caroline Mutel, *soprano* [CM]
Virginie Pochon, *soprano* [VP]
Hjördis Thébault, *soprano* [HT]
Caitlin Hulcup, *mezzo-soprano* [CH]
Christophe Baska, *countertenor* [CB]
Julien Picard, *tenor* [JP]
Anders Dahlin, *tenor* [AD]
Samuel Boden, *tenor* [SB]
Guillaume Andrieux, *baritone* [GA]
Kevin Greenlaw, *baritone* [KG]
Ronan Nédélec, *baritone bass* [RN]
Frédéric Caton, *bass* [FC]

Les Nouveaux Caractères

Sébastien d'Hérin, *harpsichord & direction*

Henry Purcell (1659-1695)

The Fairy Queen

London, 1692/1693

CD I

First Music

01	(no 1)	*Prelude*	2:08
02	(no 2)	*Hornpipe*	1:14

Second Music

03	(no 3)	*Air*	0:52
04	(no 4)	*Rondeau*	1:40
05	(no 5)	*Overture*	2:08

First Act

06	(no 6)	*Prelude &* Duet: "Come, come, let us leave the Town" [CM, GA]	2:12
07	(no 7)	Scene of the Drunken Poet: "Fill up the Bowl" [KG, VP, CH, CHORUS]	6:02
08	(no 8)	*First Act Tune: Jig*	1:14

Second Act

09	(no 9)	*Prelude*	0:41
10		Song: "Come all ye Songsters of the Sky" [SB]	1:49
11	(no 10)	*Prelude: Birds fly down, singing*	1:13
12	(no 11)	Trio: "May the God of Wit inspire" [CB, JP, RN]	1:21
13	(no 13)	Chorus: "Now join your Warbling Voices all"	0:29
14		Song *&* Chorus: "Sing while we trip it on the Green" [VP]	1:31

15	(no 14)	Song (Night): "See, even Night herself is here" [CM]	4:22
16	(no 15)	Song (Mystery): "I am come to lock all fast" [CB]	1:26
17	(no 16)	Song (Secresy): "One charming Night" [AD]	2:25
18	(no 17)	Song (Sleep) & Chorus: "Hush, no more, be silent all" [FC]	4:35
19	(no 18)	*A Dance for the Followers of Night*	1:30
20	(no 19)	*Second Act Tune: Air*	1:22

Third Act

21	(no 20)	*Prelude &* Chorus: "If Love's a Sweet Passion" [CH]	3:40
22	(no 21)	*Overture: Symphony while the Swans come forward*	1:22
23	(no 22)	*Dance for the Fairies*	0:55
24	(no 24)	Song: "Ye Gentle Spirits of the Air, appear" [HT]	5:03
25	(no 25)	Dialogue between Coridon *&* Mopsa: "Now the Maids and the Men" [RN, JP]	3:46
26	(no 27)	*Dance for the Hatmakers*	0:48
27	(no 26)	A Song by a Nymph: "When I have often heard" [VP]	1:58
28	(no 28)	Duet: "A Thousand, Thousand ways we'll find" [SB, RN]	1:06
29	(no 29)	*Third Act Tune: Hornpipe*	0:56

CD II

Fourth Act

01	(no 30)	*Symphony*	6:27
02	(no 31)	Solo (An Attendant) *&* Chorus: "Now the Night is chas'd away" [VP]	1:53
03	(no 32)	Duet: "Let the Fifes, and the Clarions" [AD, SB]	1:11
04	(no 33)	*Entry of Phoebus*	0:49
05	(no 34)	*Prelude &* Song (Phoebus): "When a cruel long Winter" [GA]	2:55
06	(no 35)	Chorus: "Hail! Great Parent of us all"	1:35
07	(no 36)	Song (Spring): "Thus the ever Grateful Spring" [CM]	1:43
08	(no 37)	Song (Summer): "Here's the Summer, Sprightly, Gay" [SB]	1:40
09	(no 38)	Song (Autumn): "See, see my many Colour'd Fields" [AD]	2:54
10	(no 39)	Song (Winter): "Next, Winter comes Slowly" [FC]	4:20
		Chorus: "Hail! Great Parent of us all"	
11	(no 40)	*Fourth Act Tune: Air*	0:35

Fifth Act

12	(no 41)	*Prelude to Juno's Song*	3:53
	(no 42)	An Epithalamium (Juno): "Thrice happy Lovers" [CH]	
13	(no 43)	The Plaint: "O let me weep" [CM]	7:34
14	(no 44)	*Entry Dance*	1:19
15	(no 45)	*Symphony*	0:59
16	(no 46)	Song (A Chinese Man): "Thus the gloomy World" [SB]	4:39
17	(no 47)	*Symphony &* Solo (A Chinese Woman) *&* Chorus: "Thus Happy and Free" [HT]	1:17
18	(no 48)	Song (A Chinese Man): "Yes, Daphne, in your Looks I find" [AD]	1:59
19	(no 49)	*Monkeys' Dance*	0:57
20	(no 50)	*Prelude &* Song (1st Woman): "Hark! How all things in one sound agree" [HT]	2:02
21	(no 51)	Song (2nd Woman) *&* Chorus: "Hark! The Echoing Air" [CM]	2:59
22	(no 52)	Duet (Both Women) *&* Chorus: "Sure, the dull God of Marriage" [HT, CH]	2:47
23	(no 53)	*Prelude*	3:39
	(no 54)	Solo (Hymen): "See, see, I obey" [KG]	
	(no 55)	Duet (Both Women): "Turn then thine Eyes" [HT, CH]	
	(no 56)	Solo (Hymen): "My torch, indeed will from such brightness shine" [KG]	
24	(no 58)	Chorus: "They shall be as happy"	1:00
25	(no 57)	*Chaconne: Dance for the Chinese Man & Woman*	2:31

Sébastien d'Hérin

Caroline Mutel

Les Nouveaux Caractères

Sébastien d'Hérin, *harpsichord & direction*

Daniel Deuter, David Chivers, Birgit Goris, Bérénice Lavigne, *first violins*
Nicolas Mazzoleni, François Costa, Agnès Kaïtasov, *second violins*
François Baldassare, Delphine Millour, *violas*
Julien Barre, Emilie Wallyn, *violoncellos*
Michael Chanu, *double bass*
Martin Bauer, *viola da gamba & recorder*
Nicolas Muzy, *theorbo & baroque guitar*
Anne-Catherine Vinay, *harpsichord, organ & regal*
Elsa Papasergio, Béatrice Delpierre, *oboes & recorders*
Jérémie Papasergio, *bassoon, recorder & serpent*
Emmanuel Mure, *trumpet & cornett*
Serge Tizac, *trumpet*
Henri-Charles Caget, *percussion & timpani*
Marie-Domitille Murez, *harp*

harpsichords: Copy of Couchet built by Andreas Kilstrom & Italian model built by Becicka, Huttl and Sefl
positive organ: built by Pierre Saby
regal: built by Quentin Blumenroeder
tuning: Thibault Lafaye, A = 415 Hz, Werckmeister III temperament

Henry Purcell
The Fairy Queen

I.

This is a dream, an enchantment, everything is possible...
Shakespeare encourages, Purcell enjoys himself.
The performer shapes, provides form and dreams of perfection and beauty.

1692: the year when *The Fairy Queen* was composed by Henry Purcell, a composer then all the rage in the English capital. First performed in London at the Dorset Garden Theatre (previously patronised by the then Duke of York), the production was extraordinary. Attendance at performances of musico-dramatic works in London was, however, not the prerogative of the powerful, the nobility or the crown; it belonged to all those keen on having a good time: a single ticket without subscription would open the theatre doors to them. Fast and hectic masques and music for dancing were still being heard, reflections of a century of cheerful practice. Perhaps more popular than elsewhere in Europe, such continuing enthusiasm heralded the advent of a national style and several very ambitious projects such as *The Fairy Queen*.

This *semi-opera* – an almost entirely British form, albeit somewhat akin to the French *comédie-ballet* – was long-awaited: a vivid sense of anticipation was in the air at the prospect of a set of leading English artistic ensembles being brought together for the first time at the end of the seventeenth century. Orchestra, chorus, well-known soloists and a sizeable ballet troupe were all going to meet, come into conflict with each other, but be beguiling whilst doing so. The costumes and scenery would be numerous, complex and sophisticated, the movements of Italian-style machinery impressive. The management for the show knew that this new production would involve substantial costs, and it needed to be a success, providing a financial return as quickly as possible in order to make such a risky business proposition viable in the first place. This would be the case from 1693 onwards!

Another reflection of the public success and the support of music-lovers for Purcell's genius was that many excerpts would be taken from *The Fairy Queen* and be published to be sung separately, especially in the celebrated posthumously-edited collection which appeared around the turn of the eighteenth century: *Orpheus Britannicus*.

The musicians who gathered to play for the English monarchs in and before Purcell's lifetime would make up an ensemble of instruments rather than an orchestra (the Twenty-four Violins, for example), and appeared typically for court occasions. Prior to the 1680s, the ensemble would comprise a group of violins whose size and balance varied according to the needs and opportunities. Afterwards, the English orchestra took shape as a more homogenous group of wind instruments gathered around an established body of strings. The influences on this English orchestra were continental – Italian and most assuredly French. Such an orchestra was called for – and in an orthodox and established manner – by Purcell in *The Fairy Queen*. The symphonies and other dance movements are all composed with discernment and care, great emphasis being placed on detail: the orchestration together with the individual dance personalities emerge by way of light brushstrokes according to the sequences and the almost 60 musical numbers.

By this time, Purcell had already composed many of the works which continue to be held in high esteem, such as *Dido and Aeneas*, *King Arthur*, *Welcome to all the pleasures*, as well as many sonatas and instrumental pieces. *The Fairy Queen* is the result of his many experiences, a successful conclusion and one which will remain the timeless reflection of a special genius.

William Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* was quite possibly the most frequently performed play – and the most favoured one by London society – for over a century. In the first instance, Purcell envisaged his music as providing a counterpoint for Shakespeare's play or rather as a series of tableaux designed to translate the evocative characters of a far-off mythology and to dress the young lovers with a suggestive musical veil. The composer did not set the text of the play, but gradually, he takes possession of the myth: he cuts, shifts – some might say tears apart – a literary masterpiece (the authorship of the semi-opera libretto continues to remain anonymous). Purcell provides a new set of values and makes use of a heady text to weave together five musical acts of great variety in terms both of form and also of tone. With fresh words and each emphasis being carefully chosen, amplified and self-sufficient, the work expands into a kaleidoscope of passions and of the most undiluted of emotions. In Restoration England, life in London was no longer as austere as it had been under the Elizabethan yoke (back when Shakespeare's comedy was first performed), the man in Purcell knew that his audience would come to enjoy themselves, he knew that a music made up of snappy, concise, apposite, sensual and witty ideas would gradually prevail in the theatre.

II.

It is now nearly ten years since this score started accompanying the working life of Les Nouveaux Caractères. Often, when comparing the musicological studies and the different sources, I have experienced divergences and disparities emerging: how should one give shape to this score where the speed of performance and of sequences clashes with an unprecedented diversity of form and characters? How can one provide the opening symphonies (replete with trumpets) with all their majesty without rendering insignificant the most delicate musical miniature for one voice and theorbo? How can one supply this recording with the

sense of a music intended for enhancing a play text which is as least as long? One needs to question both performing choices such as these and also our rather unthinking modern world without plunging headlong into offering a single, gratuitous interpretation, in response to the following questioning: who, in the seventeenth century, were these dancing elves, those busy haymakers, those riders of the night or those picturesque monkeys?

I have wanted to be able to demonstrate that feeling of diversity and of exuberance which I have experienced myself, as well as the work's importance and stature which, I like to think, must have been so eminently evident at the time. From a musician's perspective, I would also say that there are qualities of luxuriance, opulence, generosity and the capacity for delicate surprise all identifiable in the genius of Purcell. Some people might wish to describe – rightly so and now more than ever – what our current notion of the "baroqueness" of our ensemble is. I like to think of "baroque" in the initial meanings of the word: irregular and unexpected. Appropriate period instruments, gut strings, two harpsichords and an organ, some restored "pastoral" oboes, one bassoon, two trumpets and a serpent, a regal displaced in time, an expressive cornett, one viola de gamba, one theorbo, a harp as well, numerous recorders, all played by versatile instrumentalists... percussion, yes, plenty of percussion! All together this is both strange and varied. I can identify a very contemporary imagery which makes us slip down in the direction of dreams and towards a feeling of musical sweetness, which is, at the same time enjoyable and nostalgic; I am envisaging a bestiary in sound both exciting and surprising, yet always at the service of a set of circumstances, of a modernity, of a score.

Furthermore, in order to be able to reproduce this feeling, rather than availing myself of a choir, I decided instead to bring together a group of soloists. These are typically long-standing musical partners, of different nationalities and cultures – in fact, just like the colours and the deep inner modernity of the work.

In this score, there is no actual "role", strictly-speaking, nor any extended musical narrative. One is called upon to highlight a succession of arias and of dissimilar but demanding playlets; little in the way of the psychology of singing characters exists. My choices have thus focused on what I was able to see and understand from among all these loyal and dedicated artists: their personality, their individuality, their strength and their character. I hope that, in the end, that what the listener hears and experiences is based on this diversity and this sense of renewal, and that the variety of tone colours and our commitment reflects this journey of the senses.

I have equally wanted to make certain serendipitous readings possible by opting for a more personal orchestration and by turning certain choral passages over to be sung by equal voices, a practice not uncommon at the time, without feeling myself a prisoner of that tradition which often ends up narrowing our choices.

III.

Let us leave behind *A Midsummer Night's Dream*, such as we dream about it with its complex theatrical intrigue! Let us forget Shakespeare at the summit of his art! There can indeed be confusion surrounding Hermia, Lysander, Helena and Demetrius, Oberon and Titania, as well as Puck, Bottom and all the villagers... Following last minute changes, Purcell abandoned the whirlwinds of a demanding narrative. He accommodated a simpler and more varied show: Titania reigns over Nature, dreams, men and their destinies, and spreads her magic over us all.

ACT I

So, Purcell simply excises the great William's first scene, supplying a musical act instead... moreover, this – first masque – is a comic one. The music commences after Titania and Oberon have been having a discussion about the arrival of an Indian changeling boy. A duet sung by two servants from Titania's court provides a link and evokes the delights of Nature. Next, in what continues to be one of the most realistic and vivid scenes from the score – with a possible reference to either or both of the poets Thomas d'Urfey and Elkanah Settle – two fairies make fun of a mediocre poet, a sot and a stammerer as well. The composer observes and mercilessly reproduces the poet's speech difficulties, he works on musical syllabic repetition and on the interaction between this poor tormented victim, and a chorus of fairies who end up unsettling and upsetting him.

ACT II

Night-time, the world of spells and evocative dreams takes hold – a threatening world as well – between slowness and sweetness. Oberon orders Puck to anoint the eyelids of Demetrius with a powerful love potion. Purcell summons several allegorical characters, faithful to the tradition of seventeenth-century opera. Never has text been carried so subtly by melody and orchestration: "Night" is accompanied by muted strings without bass, "Mystery", supported by a light and active basso continuo, "Secresy" emphasizes the intimacy of two recorders, while "Sleep", supported by a slower rhythm and a low tessitura, entices us towards rest.

ACT III

Titania has fallen in love with Bottom, the famous ass-headed man. Act 3 belongs to Cupid: various fairy characters sing his charms and of his torments. Sensual from the outset of the act, Purcell makes use of warm and reassuring minor keys, encouraging relaxation; the sublime air "If love's a sweet passion" is of special merit. Then, recapturing the comical mode and retracing the steps of "Sleep" (Pyramus and Thisbe), Purcell exaggerates popular articulated rhythms and produces a ludicrous effect, by starting a ridiculous seduction scene between two male voices (again the syllabic repetition is emphasized, to get a laugh).

ACT IV

Back in the real world, the sun is chasing away the night, dreams are deserting us. With her followers Titania celebrates the birthday of Oberon. A number of allegories originating in the world of nature invite themselves to the party. The music of the Four Seasons is neither virtuosic, nor pastoral, but of a rather poetic complexion, veering between slowness and stability. There is a more ceremonial air to Act 4: for the first time attention is focused on the great – stately – chorus with orchestra, and it frames a feeling of the passing of time. There is a substantial impression of strength being liberated on hearing this section. As a homage to various illustrious monarchs, "Hail! Great parent" ostentatiously recalls choruses from French *tragédie lyrique* and perhaps conveys the gratitude of the "Servant" Purcell for the crown's absolute power.

ACT V

The end is approaching, Theseus has now heard about the sundry amorous adventures going on. Without warning, Juno appears, *deus ex machina*, and sings an *epithalamium* in their honour. There follows a celebrated *plaint*, then a Chinese Man and Woman praise the far-off paradise of an imaginary world, inviting Hymen to celebrate the values of eternity of the purity of marriage, a possible homage to Queen Mary and her husband King William.

IV.

The end of the seventeenth century saw the three great European powers (France, Spain and England) battling it out over the waves and developing a strong fascination for the furthest reaches of the world. The old Europe was discovering the East, its curiosities and its interests, its peoples. In the same fashion, the music here is nourished by a similar evocative imagery: some pantomime dances, a group chaconne finale, a smidgeon of exoticism, a helping of dream, and an inaccessible far-off world, attractive whilst different...

Music was becoming more Italian, more virtuosic. One senses the fashion for the castratos, Handel – who was then only seven years old – would later overdevelop the genre of the *da capo* aria on the English stage.

These memorable moments do not in themselves justify alone the restoration of such a score, but if this ever-so British, nostalgia-tinged "Queen of the Fairies" still shines out from the pantheon of indispensable works today, that above all comes down to an exercise of what would later, in the eighteenth century, be called "les goûts réunis": the art of mixing and bringing out different musical styles and forms without disrupting their national identity. Purcell was born more than 350 years ago, yet the enchantment is still working.

Sébastien d'Hérin
translated by Mark Wiggins

Henry Purcell
The Fairy Queen

I.

C'est un Songe, une féérie, tout est permis…
Shakespeare inspire, Purcell s'amuse.
L'interprète façonne, il donne corps et rêve d'idéal et de beauté.

1692 : l'œuvre est composée par Henry Purcell, un musicien à la mode dans la capitale anglaise. Créée pour des représentations à Londres au théâtre de Dorset Garden, propriété du Duc d'York, la production est exceptionnelle. L'opéra ici n'est pas l'apanage des puissants, des nobles et de la couronne, il appartient à tous ceux et toutes celles qui souhaitent se divertir : un seul billet sans souscription vous en ouvre les portes. On entend encore les masques frénétiques et toute la musique à danser, témoignages d'un siècle de pratique enjouée. Peut-être plus populaire qu'ailleurs en Europe, cet enthousiasme annonce l'avènement d'un style national et plusieurs projets très ambitieux comme *The Fairy Queen*.

Ce semi-opéra, une forme exclusivement britannique qui rappelle quelque peu la comédie-ballet en France, est attendu : l'effervescence règne autour d'effectifs artistiques importants jamais réunis à la fin du XVII^e siècle en Angleterre. Orchestre, chœur, solistes reconnus, vaste ballet vont se rencontrer, s'entrechoquer et séduire. Les costumes et les décors sont nombreux et sophistiqués, les mouvements de machinerie à l'italienne impressionnants. Le promoteur du spectacle sait que cette nouvelle création engendre des coûts importants, elle devra, sans surprise, avoir du succès et être redonnée au plus tôt pour rentabiliser une entreprise risquée. Ce sera le cas dès 1693 !

Autre témoignage de ce succès publique et de l'adhésion des mélomanes au génie de Purcell, de nombreux passages seront extraits du contexte de l'œuvre pour être publiés et chantés séparément, notamment dans ce recueil célèbre éponyme édité à titre posthume au début du XVIII^e siècle : l'*Orpheus Britannicus*.

« La Musique du Roi », un ensemble d'instruments plus qu'un orchestre, officie depuis longtemps en Angleterre, principalement pour les manifestations et spectacles de la couronne. L'effectif rassemble une bande de violons dont la taille et l'équilibre varient au gré des besoins et des opportunités. Mais depuis les années 1680, l'orchestre anglais cristallise un groupe plus homogène d'instruments à vent autour d'une phalange de cordes établie. Les influences sont continentales, italiennes et bien sûr françaises. La partition de Purcell convoque cette nouvelle formation et montre un classicisme remarquable. Les symphonies et autres danses sont toutes composées avec pertinence et soin, faisant la part belle au détail : l'orchestration ainsi que les caractères de la danse apparaissent par petites touches au gré des enchaînements et des soixante numéros.

Purcell a déjà composé ses œuvres les plus célèbres, comme *Didon et Énée*, *Le Roi Arthur*, l'*Ode à sainte Cécile* ou encore de nombreuses sonates et pages instrumentales. *The Fairy Queen* est le fruit de ses expériences multiples, un aboutissement et qui restera le témoignage intemporel d'un génie à part.

Le Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare est probablement la pièce de théâtre la plus représentée et appréciée par la société londonienne depuis un siècle. Purcell envisage dans un premier temps sa musique comme un contrepoint ou plutôt une œuvre de tableaux imaginée pour traduire les charmes dansants d'une mythologie lointaine et parer les jeunes amants d'un voile musical suggestif. La musique n'est pas composée sur les vers de la pièce. Mais progressivement, le musicien s'approprie ce mythe : il découpe, déplace, certains pourraient dire déchire, un chef-d'œuvre littéraire jusque-là intouchable (les librettistes restent d'ailleurs anonymes). Purcell réinvente et se sert d'un texte sublime pour y entrelacer cinq actes musicaux de forme et de tonalité très variées. Composée sur des textes nouveaux, où chaque accent est choisi, amplifié et assumé, l'œuvre devient un kaléidoscope des passions et des sentiments les plus purs. La vie à Londres n'est plus aussi austère que naguère sous le joug élisabéthain, l'homme sait que son public viendra se divertir, il sait que sa musique faite d'instantanés, brefs, pertinents, sensuels et drôles prendra progressivement le pas sur le théâtre.

II.

Voilà bientôt dix ans que cette partition accompagne le travail des Nouveaux Caractères. Souvent, en confrontant les travaux musicologiques et les différentes sources, j'ai eu un sentiment d'hétérogénéité : comment donner corps à cette partition que la rapidité d'exécution et d'enchaînements oppose à une diversité de forme et de caractères sans précédent ? Comment rendre toute leur majesté aux symphonies d'ouverture avec trompettes sans effacer les plus délicates miniatures musicales pour une voix et un théorbe ? Comment rendre sur ce projet discographique le sens d'une musique pensée pour venir illuminer un texte théâtral au moins aussi long ? Il faut questionner ces choix d'interprète et notre inconscient contemporain sans tomber dans la seule illustration sonore, gratuite, pour répondre à la question : qui sont, au XVII^e siècle, ces elfes dansants, ces faneurs affairés, ces cavaliers de la nuit ou ces singes pittoresques ?

J'ai voulu redonner cette impression de variété et d'exubérance, de stature aussi, qui, je peux l'imaginer, devait régner. La luxuriance, l'opulence, la générosité et la délicate surprise sont ces qualités que je reconnais en tant que musicien dans le génie de Purcell. Certains qualifieraient à juste titre et plus que jamais notre formation de « baroque ». J'aime penser au sens premier du mot : irrégulier, inattendu. Des instruments d'époque idoines, des cordes en boyaux, deux clavecins et un orgue, quelques haut-

bois champêtres remis au goût du jour, un basson, deux trompettes et un serpent, une régale égarée, un cornet à bouquin évocateur, une viole de gambe, un théorbe, une harpe aussi, des flûtes nombreuses, tenus par des instrumentistes polyvalents… des percussions, oui, beaucoup de percussions ! C'est étrange, c'est varié. Je vois un imaginaire très contemporain qui nous fait glisser vers l'onirisme et la douceur d'une musique à la fois enjouée et nostalgique, j'entends un bestiaire sonore excitant et surprenant, toujours au service d'une situation, d'une modernité, d'une partition.

Et, pour restituer ce sentiment, plus qu'un chœur, j'ai souhaité réunir une troupe de solistes. Des partenaires de longue date pour la plupart, de nationalités et de cultures différentes aussi, à l'image des couleurs et de la profonde modernité de l'œuvre.

Il n'y a, dans cette partition, aucun rôle à proprement parler, aucune narration musicale longue. Il s'agit de mettre en valeur une suite d'arias et de saynètes composites et exigeantes, la psychologie de personnages chantants n'existe pas ou peu. Mes choix se sont donc portés sur ce que je pouvais voir et entendre chez tout ces artistes fidèles : leur personnalité, leur individualité, leur force et leur caractère. Qu'enfin l'auditeur ressente une expérience auditive fondée sur cette diversité et ce renouvellement, que la variété de timbres et d'engagement puisse traduire ce voyage des sens.

J'ai souhaité également autoriser certaines lectures inattendues en affirmant une orchestration plus personnelle et en restituant certains passages choraux à voix égales, pratique fréquente à l'époque, sans me sentir prisonnier de la tradition qui souvent rétrécit nos choix.

III.

Oublions *Le Songe d'une nuit d'été* tel que nous le rêvons avec son intrigue théâtrale complexe ! Oublions Shakespeare au sommet de son art ! Si la confusion règne autour d'Hermia, Lysandre, Hélène et Démétrius, Obéron et Titania, Puck, Bottom et tous les villageois… Purcell, au gré d'adaptations de dernière minute, abandonne les tourbillons d'une narration exigeante. Il favorise un spectacle plus simple et plus varié : Titania règne sur la nature, les rêves, les hommes et leur destinée, et déploie pour nous toute sa magie.

ACT 1

Purcell coupe donc simplement la première scène du grand William, mais ajoute un acte en musique… comique de surcroît, ici, le masque prime. La musique commence après que Titania et Obéron discutent de l'avenir d'un jeune garçon indien. Un duo chanté par deux serviteurs de la cour de Titania enchaîne et évoque les délices de la Nature. Ensuite, dans ce qui restera l'une des scènes les plus réalistes et vivantes de la partition – possible clin d'œil aux poètes Thomas d'Urfey et Elkanah Settle –, deux fées se moquent d'un poète médiocre, ivre et bègue. Le compositeur observe et restitue sans compromis ses problèmes d'élocutions, il travaille sur la répétition des syllabes en musique et sur l'interaction entre cette pauvre victime tourmentée, et un chœur de fées qui achèvera de le déstabiliser.

ACT 2

Le monde de la nuit, des charmes et des rêves évocateurs s'installe, un monde menaçant aussi, entre lenteur et douceur. Obéron ordonne à Puck d'oindre les paupières de Démétrius d'un filtre d'amour puissant. Purcell convoque plusieurs personnages allégoriques, fidèle à la tradition des opéras du XVII^e^ siècle. Jamais le texte n'a été si subtilement porté par la mélodie et l'orchestration : « La Nuit » est accompagnée par des cordes avec sourdines sans basse, « le Mystère » appuyé par une basse continue légère et active, « le Secret » rompt avec l'intimité de deux flûtes douces quand « le Sommeil », soutenu par un rythme lent et une tessiture grave, nous invite au repos.

ACT 3

Titania est tombée amoureuse de Bottom, l'homme à la fameuse tête d'âne. L'acte III est celui de l'Amour ; quelques personnages féériques chantent ses charmes et ses tourments. D'abord sensuel, Purcell utilise ici des tonalités mineures, chaudes et rassurantes qui invitent à l'abandon, on retiendra le sublime air « If love's a sweet passion » . Puis, retrouvant le mode comique et les traces du « Songe » (Pyrame et Thisbé), Purcell abuse de rythmes populaires scandés, crée le grotesque et ouvre une scène de séduction ridicule entre deux voix d'hommes (de nouveau la répétition syllabique est mise en avant, pour faire rire).

ACT 4

De retour à la réalité, le soleil chasse la nuit, les rêves nous abandonnent. Titania célèbre avec sa suite l'anniversaire d'Obéron. Quelques allégories issues du monde de la nature s'invitent à la fête. La musique des quatre saisons n'est ni virtuose, ni pastorale, plutôt poétique entre lenteur et immuabilité. L'acte IV est plus cérémonial : le grand chœur avec orchestre, quasi monarchique, est pour la première fois mis en valeur et encadre ce sentiment du temps qui passe. Une grande impression de force se dégage à l'écoute. Hommage à certains illustres monarques, « Great Parent » rappelle avec faste, les chœurs de la tragédie lyrique française et traduit peut-être la reconnaissance du « serviteur » Purcell pour le pouvoir absolu de la couronne.

ACT 5

Nous approchons du dénouement, Thésée a eu vent des aventures amoureuses des uns et des autres. Junon apparaît sans prévenir, *deus ex machina*, et chante un épithalame en leur honneur. Suit une plainte célèbre, puis quelques Chinois, vantant le paradis lointain d'un monde fantasmé, qui invitent Hyménée à célébrer les valeurs d'éternité et de

pureté du mariage, éventuel hommage au roi William et à sa reine Mary.

IV.

La fin du XVII^e siècle voit les trois grandes puissances européennes (France, Espagne, Angleterre) s'affronter sur les mers et développer une forte fascination pour le bout du monde. La vieille Europe découvre l'Orient, ses curiosités, ses gens. La musique, de la même manière, se nourrit de cet imaginaire suggestif : quelques danses pantomimes, une chaconne finale et collective, un peu d'exotisme, une part de rêve, un monde lointain inaccessible, attrayant mais différent...

La musique se fait plus italienne, plus virtuose. On pressent la mode des castrats, Haendel, qui n'a alors que sept ans, développera ce genre d'*aria da capo* à l'excès sur le théâtre anglais.

Ces moments forts ne justifient pas à eux seuls la restitution d'une telle partition. Et si cette « Reine des fées » au parfum de nostalgie toute britannique brille encore au panthéon des œuvres indispensables aujourd'hui, cela réside avant tout dans ce qu'on appellera plus tard au XVIII^e siècle « Les Goûts Réunis » : l'art de mêler et valoriser des styles et des formes musicales différents sans rompre avec son identité nationale. Purcell est né il y a plus de 350 ans, le charme opère toujours.

Sébastien D'Hérin

Henry Purcell
The Fairy Queen

I.

Dies ist ein Traum, ein Zauberspiel, alles ist erlaubt...
Shakespeare liefert die Idee, Purcell vergnügt sich.
Der Interpret gestaltet und formt, er träumt von
Vollendung und Schönheit.

The Fairy Queen wurde 1692 von Henry Purcell komponiert, einem Musiker, der zu diesem Zeitpunkt in der englischen Hauptstadt hoch im Kurs stand. Die für die Londoner Uraufführung im Dorset Garden Theatre (das vom Herzog von York gefördert wurde) entstandene Produktion war außergewöhnlich. Dort war die Oper kein Vorrecht der Mächtigen, des Adels und der Krone, sondern war für alle jene zugänglich, die sich vergnügen wollten: Eine einzelne Eintrittskarte öffnete ohne Abonnement die Pforten dieses Opernhauses. Dort erklangen noch die frenetischen Masques und sehr viel Tanzmusik, Zeugen der heiteren Praxis eines ganzen Jahrhunderts. Wohl populärer als anderswo in Europa kündigte diese Begeisterung die Entstehung eines nationalen Stils an und ging mit mehreren sehr ehrgeizigen Projekten wie etwa der *Fairy Queen* einher.

Diese Semi-Oper – ein spezifisch britisches Genre, das ein wenig an die französische Gattung *comédie-ballet* erinnert – wurde sehnsüchtig erwartet: Am Ende des 17. Jahrhunderts herrschte lebhafte Vorfreude in Bezug auf dieses nie dagewesene Zusammentreffen führender englischer Künstlertruppen. Orchester, Chor, renommierte Solisten sowie eine große Ballettcompagnie sollten zusammengeführt werden, sich aneinander reiben und gegenseitig zu Höchstleistungen verführen. Auch die Kostüme und das Bühnenbild sollten prachtvoll und raffiniert sein, ergänzt um eindrucksvolle Bewegungen der Bühnenmaschinerie im italienischen Stil. Der Initiator dieses Schauspiels wusste, dass diese Neuproduktion immense Kosten mit sich bringen würde und ihm war klar, dass sie erfolgreich sein und so schnell wie möglich wieder zur Aufführung kommen musste, um dieses riskante Unternehmen rentabel zu machen. Dies sollte ab 1693 der Fall sein!

Ein weiterer Beleg für den öffentlichen Erfolg und die Begeisterungsfähigkeit der Musikliebhaber für Purcells Genie liegt darin, dass zahlreiche Passagen aus dem Kontext des Werkes losgelöst wurden, um separat veröffentlicht und gesungen zu werden, insbesondere in der berühmten posthumen Sammlung *Orpheus Britannicus* vom Beginn des 18. Jahrhunderts.

Die Musiker, die zu Purcells Lebzeiten und lange davor am englischen Hof spielten, waren eher ein Instrumentalensemble als ein Orchester; sie waren hauptsächlich zu höfischen Anlässen und Feierlichkeiten zu hören. Von der Besetzung her handelte es sich um ein Ensemble aus Violinen, dessen Größe und

Balance von den jeweiligen Bedürfnissen und Gelegenheiten abhing. Aber seit den 1680-er Jahren gesellte sich eine homogene Bläsergruppe zu den bereits etablierten Violinen hinzu. Vom europäischen Festland gingen italienische und besonders französische Einflüsse auf das englische Ensemble aus. Purcells *Fairy Queen* ist für diese neuartige Besetzung geschrieben und weist einen bemerkenswerten »Klassizismus« auf. Die Sinfonien und Tanzsätze sind mit Kunstfertigkeit und Sorgfalt komponiert, wobei Purcell besonders großen Wert auf die Details legte. Die Orchestrierung sowie der Charakter der Tänze werden mit feinen Pinselstrichen gezeichnet, abhängig vom Ablauf der fast 60 Nummern.

Purcell hatte zu diesem Zeitpunkt bereits berühmte Werke geschaffen, zum Beispiel *Dido and Aeneas, King Arthur,* die Ode *Welcome to all the pleasures* sowie zahlreiche Sonaten und Instrumentalstücke. *The Fairy Queen* ist die Frucht seiner zahlreichen Erfahrungen, ein Schlusspunkt, das zeitlose Zeugnis eines außerordentlichen Genies.

Shakespeares *Sommernachtstraum* war damals wohl das Theaterstück, das seit einem Jahrhundert vom Londoner Publikum am meisten geschätzt wurde und das am häufigsten aufgeführt wurde. Purcell konzipierte seine Musik zunächst einmal als Gegenpol zu Shakespeares Spiel oder vielmehr als eine Reihe von Tableaus, ersonnen, um den tänzerischen Zauber einer fernen Mythologie zu übertragen und die jungen Liebenden mit einem suggestiven musikalischen Schleier zu schmücken. Die Musik ist keine Vertonung der Verse des Theaterstücks. Aber nach und nach macht sich der Musiker den Mythos zu Eigen: er zerschneidet, verschiebt – man könnte sogar so weit gehen zu sagen: er zerstückelt – ein literarisches Meisterwerk, das bis zu diesem Zeitpunkt als unantastbar galt (die Librettisten blieben übrigens anonym). Purcell bedient sich eines herausragenden Textes und verwendet ihn, um ihn mit fünf formal und harmonisch sehr unterschiedlichen Akten zu verflechten. Die Musik wurde über neue Texte komponiert, wobei jeder Schwerpunkt sorgfältig platziert, vorbereitet und ausgefüllt wurde, sodass das Werk zu einem Kaleidoskop der reinsten Gefühle und Leidenschaften wurde. Zur Restaurationszeit war das Leben in London nicht mehr so sittenstreng wie unter dem elisabethanischen Joch, und Purcell wusste, dass sein Publikum sich vergnügen würde, ihm war klar, dass seine knappe, kurze, aussagekräftige, sinnliche und komische Musik die Bühne nach und nach für sich erobern würde.

II.

Dieses Werk begleitet die Arbeit von Les Nouveaux Caractères nun schon seit fast einem Jahrzehnt. Ich habe beim Vergleichen musikwissenschaftlicher Untersuchungen und verschiedener Quellen häufig das Gefühl der Uneinheitlichkeit empfunden: Wie soll man diese Partitur umsetzen, bei der die hohe Geschwindigkeit der Ausführung und das schnelle Aufeinanderfolgen auf eine nie zuvor dagewesene Vielfalt der Formen und Figuren trifft? Wie soll man die Eröffnungssinfonien mit ihren Trompetenklängen in aller Majestät wiedergeben, ohne die zarten Miniaturen für eine Solostimme und eine Theorbe unbedeutend erscheinen zu lassen? Wie kann man bei diesem Aufnahmeprojekt den Sinn einer Musik fassen, die zur Untermalung eines mindestens ebenso langen Textes gedacht war? Man muss diese interpretatorischen Entscheidungen und unsere zeitgenössische Leichtfertigkeit in Frage stellen, ohne darauf zu verfallen, lediglich eine wohlfeile klingende Illustration abzuliefern, um die Frage zu beantworten: Wer sind im 17. Jahrhunderts diese tanzenden Elfen, diese fleißigen Heuarbeiter, diese Kavaliere der Nacht oder diese pittoresken Affen?

Ich wollte diesen Eindruck der Vielfalt, des Überschwangs aber auch der Größe wiedergeben, der – wie ich mir vorstellen kann – damals überwiegen musste. Aus meiner Sicht als Musiker erkenne ich im Genie Purcells Üppigkeit und Opulenz, Großzügigkeit und die Fähigkeit zu zarten Überraschungen. Manche werden unser Ensemble zurecht (und das mehr denn je) als »barock« bezeichnen. Ich denke dabei gerne an die ursprüngliche Bedeutung dieses Wortes: unregelmäßig, unerwartet. Passende historische Instrumente, Streicher mit Darmsaiten, zwei Cembali und eine Orgel, einige restaurierte »Hirten-Oboen«, ein Fagott, zwei Trompeten und ein Serpent, ein verirrtes Regal, ein ausdrucksvoller Zink, eine Gambe, eine Theorbe und auch eine Harfe, außerdem zahlreiche Flöten, gespielt von vielseitigen Instrumentalisten… und Schlagwerk, oh ja, eine ganze Menge Schlagwerk! Das ist fremdartig und vielseitig. Ich sehe eine sehr zeitgenössische Vorstellungswelt, die uns zum Träumerischen und Süßen einer Musik hinübergleiten lässt, die zugleich heiter und nostalgisch ist; ich höre ein aufregendes und überraschendes klingendes Bestiarium, das immer im Dienst einer Situation, einer Modernität, einer Partitur steht.

Und um dieses Gefühl wieder heraufzubeschwören, habe ich anstelle eines Chores eine Gruppe von Solisten zusammengebracht. Die meisten sind langjährige, aufeinander eingespielte musikalische Partner, die aus verschiedenen Ländern und Kulturen stammen – ein Abbild des Farbenreichtums und der profunden Modernität dieses Werkes.

In dieser Partitur gibt es keine Rolle im engeren Sinne, keinerlei ausgedehnte musikalische Erzählung. Man ist dazu aufgerufen, eine Abfolge von Arien und bunt gemischten, aber anspruchsvollen und in sich geschlossenen Szenen zur Geltung zu bringen – es gibt so gut wie keine Psychologie der singenden Figuren. Meine Entscheidungen beruhen also auf dem, was ich bei all diesen treuen Künstlern hören und sehen konnte: ihre Persönlichkeit, ihre Individualität, ihre Kraft und ihren Charakter. Möge der Hörer eine akustische Erfahrung machen, die auf dieser Mannigfaltigkeit und diesem Gefühl der Erneuerung beruht, damit die Vielfalt der Timbres und unsere Begeisterung diese Reise der Sinne widerspiegeln kann.

Ich wollte überdies einige unerwartete Lesarten zulassen und dabei für eine persönlichere Art der Besetzung stimmen, indem ich einzelne Chorabschnitte von Sängern in gleicher Stimmlage singen ließ. Diese Praxis war zu Purcells Zeiten üblich, und ich wollte nicht einer Tradition verhaftet bleiben, die unsere Auswahlmöglichkeiten oft einengt.

III.

Lasst uns den *Sommernachtstraum* mit seiner komplexen Bühnenhandlung vergessen, wie wir von ihm träumen! Lasst uns Shakespeare auf dem Gipfel seiner Kunst vergessen! Um Hermia, Lysander, Helena und Demetrius, Oberon und Titania, Puck, Bottom (Zettel) und all die Dorfbewohner herrscht Verwirrung... Purcell ließ, je nach den in letzter Sekunde notwendigen Änderungen, den Wirbelwind einer anspruchsvollen Handlung hinter sich. Er bevorzugte ein einfacheres und facettenreicheres Spektakel: Titania herrscht über die Natur, die Träume, die Menschen und ihr Schicksal und breitet all ihren Zauber für uns aus.

1. AKT

Purcell streicht kurzerhand die erste Szene des großen William, und fügt stattdessen einen musikalischen Akt hinzu. Überdies ist diese erste Masque auch noch komisch. Die Musik setzt nach einer Auseinandersetzung zwischen Oberon und Titania über die Ankunft eines indischen Knaben ein. Es schließt sich ein Duett an, das von zwei Bediensteten aus dem Gefolge der Titania gesungen wird und in dem die Wonnen der Natur heraufbeschworen werden. Darauf folgt eine der realistischsten und lebhaftesten Szenen des gesamten Werkes – eventuell eine Anspielung auf die Dichter Thomas d'Urfey und Elkanah Settle: Zwei Feen machen sich über einen mittelmäßigen Dichter lustig, der betrunken ist und stottert. Der Komponist beobachtet die Sprachprobleme genau und stellt sie erbarmungslos dar. Musikalisch gibt er sie mithilfe von Silbenrepetitionen und durch die Interaktion des gequälten Opfers mit einem Feenchor wieder, der den Dichter schließlich völlig durcheinander bringt.

2. AKT

Es ist Nacht, und die Welt des Zaubers und Träume stellt sich ein, eine Welt, die bei aller Ruhe und Sanftheit auch beängstigende Züge trägt. Oberon befiehlt Puck, die Augenlider des Demetrius mit einer Liebesarznei zu bestreichen. Purcell versammelt mehrere allegorische Figuren, getreu der Operntradition des 17. Jahrhunderts. Nie zuvor wurde der Text so feinsinnig von der Melodie und der Orchestrierung getragen. »Night« wird ohne Bass von den mit Dämpfer spielenden Streichern begleitet, »Mystery« wird von einem leichten und aktiven Basso continuo unterstützt, die Innigkeit zwischen »Secresy« und den beiden Blockflöten wird unterbrochen, sobald »Sleep«, getragen von langsamen Rhythmen und in tiefer Lage, uns zum Schlummern einlädt.

3. AKT

Titania hat sich in Bottom (Zettel) verliebt, den Mann mit berühmten Eselskopf. Der dritte Akt steht im Zeichen der Liebe, deren Wonnen und Qualen von einigen Figuren des Feenreiches besungen werden. Voll Sinnlichkeit verwendet Purcell vom Beginn des Aktes an Molltonarten, die warm und beruhigend wirken und zur Entspannung einladen. Besonders bemerkenswert ist die großartige Arie »If love's a sweet passion«. Im Anschluss daran findet Purcell in die Sphäre des Komischen zurück, und indem er die Schritte des »Sleep« (Pyramus und Thisbe) nachzeichnet, übertreibt er volkstümliche skandierte Rhythmen, schafft groteske Effekte und beginnt eine lächerliche Verführungsszene für zwei Männerstimmen (in der abermals Silbenrepetitionen im Vordergrund stehen, die Lacher hervorrufen sollen).

4. AKT

In die reale Welt zurückgekehrt verjagt die Sonne die Nacht, und die Träume verlassen uns. Mit ihrem Gefolge feiert Titania Oberons Geburtstag. Verschiedene allegorische Figuren aus der Sphäre der Natur laden sich zur Feier ein. Die Musik der Vier Jahreszeiten ist weder virtuos noch pastoral, sondern vielmehr poetisch und changiert zwischen Langsamkeit und Stabilität. Der vierte Akt ist feierlicher: Der beinahe monarchisch wirkende große Chor mit Orchesterbegleitung steht erstmals im Mittelpunkt und umrahmt das Empfinden der verstreichenden Zeit. Beim Hören dieser Passage stellt sich eine eindringliche Empfindung von Stärke ein. Als Hommage an verschiedene berühmte Monarchen erinnert »Hail! Great parent« mit seinem Prunk an Chorsätze aus der französischen *tragédie lyrique* und soll eventuell die Dankbarkeit des »Dieners« Purcell für die absolute Macht der Krone zum Ausdruck bringen.

5. AKT

Wir nähern uns dem Schluss, und Theseus hat von den Liebeshändeln Wind bekommen, die sich zwischen den verschiedenen Protagonisten entwickelt haben. Ohne Vorankündigung erscheint Juno als *deus ex machina* und singt ein Brautlied zu ihren Ehren. Darauf folgt eine berühmte Klage, dann zwei Chinesen, die das ferne Paradies einer fantastischen Welt preisen. Sie laden Hymen dazu ein, die Werte der Ewigkeit und der Reinheit der Ehe zu feiern – möglicherweise eine Hommage an Maria II. und ihren Ehegatten Wilhelm von Oranien.

IV.

Am Ende des 17. Jahrhunderts gerieten die drei europäischen Großmächte (Frankreich, Spanien, England) häufig auf See in Konflikt miteinander und das geografische Ende der Welt übte eine immer größere

Faszination aus. Das alte Europa entdeckte den Orient mit seinen Sehenswürdigkeiten und seinen Völkern. Auch die Musik ließ sich von dieser suggestiven Bilderwelt inspirieren: einige pantomimische Tänze, eine gemeinsame Schlusschaconne, ein wenig Exotik, ein Teil Träumerei, eine ferne unerreichbare Welt, bei aller Fremdheit verlockend…

Die Musik wird italienischer und virtuoser. Man ahnt bereits die Mode der Kastraten, und Händel – der zu diesem Zeitpunkt erst sieben Jahre alt ist – sollte die Gattung der Da-capo-Arie für die englische Bühne bis zum Exzess weiterentwickeln.

Doch diese bemerkenswerten Punkte allein rechtfertigen noch nicht die Wiederherstellung dieser Partitur. Dass diese über alle Maßen britische »Feenkönigin« mit ihrem Hauch von Nostalgie auch heute noch im Pantheon der unverzichtbaren Werke strahlt, verdankt sie vor allem dem, was später im 18. Jahrhundert mit dem Begriff »Les Goûts Réunis« bezeichnet werden sollte. Dieser bezeichnet die Kunst, verschiedene musikalische Stile und Formen miteinander zu vermischen und ihre jeweiligen Vorzüge herauszustellen, ohne ihre nationale Identität zu zerstören. Purcell ist vor mehr als 350 Jahren zur Welt gekommen, doch sein Zauber wirkt bis heute.

Sébastien d'Hérin
übersetzt von Susanne Lowien

The Fairy Queen

CD 1

First Music

01
Prelude

02
Hornpipe

Second Music

03
Air

04
Rondeau

05
Overture

First Act

(The palace of the Duke)

06
Prelude

Duet
Come, come, come, let us leave the Town
And in some lonely place,
Where Crouds and Noise were never known,
Resolve to spend our days.
In pleasant Shades upon the Grass
At Night our selves we'll lay;
Our Days in harmless Sport shall pass,
Thus Time shall slide away.

[scene of the drunken poet]

07
Drunken Poet
Fill up the Bowl, then, &c.

First Fairy, Chorus
Trip it, trip it in a Ring;
Around this Mortal Dance, and Sing.

Drunken Poet
Enough, enough,
We must play at Blind Man's Buff.
Turn me round, and stand away,
I'll catch whom I may.

First Fairy, Chorus
About him go, so, so, so,
Pinch the Wretch, from Top to Toe;
Pinch him forty, forty times,
Pinch till he confess his Crimes.

Drunken Poet
Hold you damn'd tormenting Punk,
I do confess.

Both Fairies
What, what, &c.

Drunken Poet
I'm Drunk, as I live Boys, Drunk.

Both Fairies
What art thou, speak?

Drunken Poet
If you will know it,
I am a scurvy Poet.

Chorus
Pinch him, pinch him for his Crimes,
His Nonsense, and his Dogrel Rhymes.

Drunken Poet
Hold! Oh! Oh! Oh!

Both Fairies
Confess more, more.

Drunken Poet
I confess, I'm very poor.
Nay prithee do not pinch me so,
Good dear Devil, let me go;
And as I hope to wear the Bays,
I'll write a Sonnet in thy Praise.

Chorus
Drive 'em hence, away, away
Let 'em sleep till break of Day.

08
First Act Tune: Jig

Second Act

(The great grotto)

Masque of the Night

09
Prelude

10
Song
Come all ye Songsters of the Sky,
Wake, and Assemble in this Wood;
But no ill-boding Bird be nigh,
None but the Harmless and the Good.

11
Prelude: Birds fly down, singing

12
Trio
May the God of Wit inspire,
The Sacred Nine to bear a part;
And the Blessed Heavenly Quire,
Shew the utmost of their Art.
While Echo shall in sounds remote,
Repeat each Note,
Each Note, each Note.

13
Chorus
Now joyn your Warbling Voices all.

14
Song and Chorus
Sing while we trip it on the Green;
But no ill Vapours rise or fall,
Nothing offend our Fairy Queen.

15
Night
See, even Night her self is here,
To favour your Design;
And all her Peaceful Train is near,
That Men to Sleep incline.
Let Noise and Care,
Doubt and Despair,
Envy and Spight,
(The Fiends delight)
Be ever Banish'd hence,
Let soft Repose,
Her Eye-lids close;
And murmuring Streams,
Bring pleasing Dreams;
Let nothing stay to give offence.

16
Mystery
I am come to lock all fast,
Love without me cannot last.
Love, like Counsels of the Wise,
Must be hid from Vulgar Eyes.
'Tis holy, and we must conceal it,
They profane it, who reveal it.

17
Secresy
One charming Night
Gives more delight,
Than a hundred lucky Days.
Night and I improve the tast,
Make the pleasure longer last,
A thousand, thousand several ways.

18

Sleep
Hush, no more, be silent all,
Sweet Repose has clos'd her Eyes.
Soft as feather'd Snow does fall!
Softly, softly, steal from hence.
No noise disturb her sleeping sence.

19
A dance for the Followers of Night

20
Second Act Tune: Air

Third Act

(A forest glade)

Masque of the Trials of Love

21
Prelude

Song & Chorus
If Love's a Sweet Passion, why does it torment?
If a Bitter, oh tell me whence comes my content?
Since I suffer with pleasure, why should I complain,
Or grieve at my Fate, when I know 'tis in vain?
Yet so pleasing the Pain, so soft is the Dart,
That at once it both wounds me, and tickles my Heart.
I press her Hand gently, look Languishing down,
And by Passionate Silence I make my Love known.
But oh! I'm Blest when so kind she does prove,
By some willing mistake to discover her Love.
When in striving to hide, she reveals all her Flame,
And our Eyes tell each other, what neither dares Name.

22
Overture:
Symphony while the Swans came forward

23
Dance for the Fairies

24
Song
Ye Gentle Spirits of the Air, appear;
Prepare, and joyn your tender Voices here.
Cath, and repeat the Trembling Sounds anew,
Soft as her Sighs and sweet as pearly dew,
Run new Division, and such Measures keep,
As when you lull the God of Love asleep.

[dialogue between coridon and mopsa]

25
Coridon
Now the Maids and the Men are making of Hay,
We h've left the dull Fools, and are stolen away.
Then Mopsa no more
Be Coy as before,
But let us merrily Play,
And kiss the sweet time away.

Mopsa
Why, how now, Sir Clown, what makes you so bold?
I'd have ye to know I'm not made of that mold.
I tell you again,
Maids must never Kiss no Men.
No, no: no Kissing at all;
I'll not Kiss, till I Kiss you for good and all.

Coridon
Not Kiss you at all?

Mopsa
No, no, no Kissing at all!

Coridon
Why no Kissing at all?

Mopsa
I'll not Kiss, till I Kiss you for good and all.

Coridon
Should you give me a score,
'Twould not lessen your store,
The bid me chearfully, chearfully Kiss,
And take, and take, my fill of your Bliss.

Mopsa
I'll not trust you so far, I know you too well;
Should I give you an Inch, you'd soon take an Ell.
The Lordlike you Rule,
And laugh as the Fool,
No, no, &c.

Coridon
So small a Request,
You must not, you cannot, you shall not deny,
Not will I admit of another Reply.

Mopsa
Nay, what do you mean?
O fie, fie, fie!

26
Dance for the Haymakers

[a song by a nymph]

27
When I have often heard young Maids complaining,
That when Men promise most they most deceive,
The I thought none of them worthy of my gaining;
And what they Swore, resolv'd ne're to believe.

But when so humbly he made his Addresses,
With Looks so soft, and with Language so kind,
I thought it Sin to refuse his Caresses;
Nature o'ercame, and I soon chang'd my Mind.

Should he employ all his wit in deceiving,
Stretch his Invention, and artfully feign;
I find such Charms, such true Joy in believing,
I'll have the Pleasure, let him have the Pain.

If he proves Perjur'd, I shall not be Cheated,
He may deceive himself, but never me;
'Tis what I look for, and shan't be defeated,
For I'll be as false and inconstant as he.

28
Duet
A Thousand, Thousand ways we' find
To Entertain the Hours;
No Two shall e're be known so kind,
No Life so Blest as ours.
29
Third Act Tune: Hornpipe

CD 11

Fourth Act

(A garden of fountains)

01
Symphony

02
An Attendant
Now the Night is chas'd away,
All salute the rising Sun;
'Tis that happy, happy Day,
The Birth-Day of King Oberon.

03
Two Others
Let the Fifes, and the Clarions, and shrill Trumpets sound,
And the Arch of high Heav'n the Clangor resound.

Masque for the Four Seasons

04
Entry of Phoebus

05
Prelude

Phoebus
When a Cruel long Winter has frozen the Earth,
And Nature Imprison'd seeks in vain to be free;
I dart forth my Beams, to give all things a Birth,
Making Spring for the Plants, every Flower,
and each Tree.

'Tis I who give Life, Warmth, and Vigour to all,
Even Love who rules all things in Earth, Air, and Sea;
Would languish, and fade, and to nothing would fall,
The World to its Chaos would return, but for me.

06
Chorus
Hail! Great Parent of us all,
Light and Comfort of the Earth;
Before your Shrine the Seasons fall,
Thou who givest all Nature Birth.

07
Spring
Thus the ever Grateful Spring,
Does her yearly Tribute bring;
All your Sweets before him lay,
The round his Altar Sing, and Play.

08
Summer
Here's the Summer, Sprightly, Gay,
Smiling, Wanton, Fresh, and Fair;
Adorn'd with all the Flowers of May,
Whose various Sweets perfume the Air.

09
Autumn
See my many Colour'd Fields
And loaded Trees my Will obey;
All the Fruit that Autumn yields,
I offer to the God of Day.

10
Winter
Now Winter comes Slowly, Pale, Meager, and Old,
First trembling with Age, and then quiv'ring with Cold;
Benumb'd with hard Frosts, and with Snow cover'd o'er,
Prays the Sun to Restore him, and Sings as before.

Chorus
Hail! Great Parent of us all, ...

11
Fourth Act Tune: Air

Fifth Act

(In a Chinese garden)

Masque of Marriage

12
Prelude to Juno's Song

[an epithalamium]

Juno
Thrice happy Lovers, may you be
For ever, ever free,
From that tormenting Devil, Jealousie.
From all that anxious Care and Strife,
That attends a married Life;
Be to one another true,
Kind to her as she to you,
And since the errors of this Night are past,
May he be ever Constant, she for ever Chast.

[the plaint]

13
O let me weep, for ever weep,
My Eyes no more shall welcome Sleep;
I'll hide me from the sight of Day,
And sigh, and sigh my Soul away.
He's gone, he's gone, his loss deplore;
And I shall never see him more.

14
Entry Dance

15
Symphony

16
A Chinese Man
Thus the gloomy World
At first began to shine,
And from the Power Divine
A Glory round about it hurl'd;
Which made it bright,
And gave it Birth in light.

Then were all Minds as pure,
As those Ethereal Streams;
In Innocence secure,
Not Subject to Extreams.
There was no Room then for empty Fame,
No cause for Pride, Ambition wanted aim.

17
Symphony

A Chinese Woman
Thus Happy and Free,
Thus treated are we
With nature's chiefest Delights.

We never cloy,
But renew our Joy,
And one Bliss another Invites.

Chorus
Thus wildly we live,
Thus freely we give,
What Heaven as freely bestows.

We were not made
For Labour and Trade,
Which Fools on each other impose.

18
A Chinese Man
Yes, Daphne, in your Looks I find
The Charms by which my Heart's betray'd;
Then let not your Disdain unbind
The Prisoner that your Eyes have made.
She that in Love makes least Defence,
Wounds ever with the surest Dart;
Beauty may captivate the Sence,
But Kindness only gains the Heart.

19
Monkeys' Dance

20
Prelude

First Woman
Hark! how all things with one Sound rejoyce,
And the World seems to have one voice.

21
Second Woman
Hark now the Echoing Air a Triumph Sings,
And all around pleas'd Cupids clap their Wings.

Chorus
Hark! Hark!

22
Second Woman
Sure the dull God of Marriage does not hear;

Both Women
We'll rouse him with a Charm, Hymen appear!

Chorus
Hymen appear!

Both Women
Our Queen of Night commands thee not to stay,
Appear!

23
Prelude

Hymen
See, see, I obey.
My torch has long been out, I hate
On loose dissembled Vows to wait,
Where hardly Love out-lives the Wedding-Night,
False Flames, Love's Meteors, yield my Torch no Light.

Both Women
Turn then thine Eyes upon those Glories there,
And catching Flames will on thy Torch appear.

Hymen
My Torch, indeed, will from such Brightness shine:
Love ne'er had yet such Altars, so divine.

24
Chorus
They shall be as happy as they're fair;
Love shall fill all the Places of Care:
And every time the Sun shall display his Rising Light,
It shall be to them a new Wedding-Day;
And when he sets, a new Nuptial-Night.

25
Chaconne: Dance for the Chinese Man & Woman

Also on Glossa...

(a selection)

JEAN-PHILIPPE RAMEAU
LES SURPRISES DE L'AMOUR
Les Nouveaux Caractères / Sébastien d'Hérin
Glossa GCD 922701. 3 CDS (rec. 2013)

HENRY PURCELL
DIDO & AENEAS
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GCD C81601 (rec. 2000)

HENRY PURCELL
KING ARTHUR
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
Glossa GCD 921608 (rec. 2003)

HENRY PURCELL
KING ARTHUR
Le Concert Spirituel / Hervé Niquet
with Corinne & Gilles Benizio
Glossa GVD 921619. DVD (rec. 2009)

GEORGE FRIDERIC HANDEL
SILLA
Europa Galante / Fabio Biondi
Glossa GCD 923408. 2 CDS (rec. 2017)

FRANCESCA CACCINI
ALCINA
Allabastrina / La Pifarescha / Elena Sartori
Glossa GCD 923902 (rec. 2016)

JEAN-JOSEPH DE MONDONVILLE
ISBÉ
Purcell Choir / Orfeo Orchestra / György Vashegyi
Glossa GCD 924001. 3 CDS (rec. 2016)

GEORGE FRIDERIC HANDEL
CATONE
Auser Musici / Carlo Ipata
Glossa GCD 923511. 2 CDS (rec. 2016)

GLOSSA
produced by
Carlos Céster in San Lorenzo de El Escorial, Spain

for
NOTE 1 MUSIC GMBH
Carl-Benz-Straße, 1
69115 Heidelberg
Germany
info@note1-music.com / note1-music.com

glossamusic.com